

Simposio internacional
IMÁGENES Y REALISMOS EN AMÉRICA LATINA
29 de septiembre – 1 de octubre 2011, Universidad de Leiden

Reinaldo Arenas :
Simulacros e imagen « alucinante »
contra la falsedad del realismo socialista

Lionel SOUQUET
EA 4249 HCTI, Université de Bretagne Occidentale (Brest, Francia)

Reinaldo Arenas¹ nace en una aldea de Cuba, en 1943. Su madre es soltera y vive con sus padres, unos campesinos humildes. Al final de los años 50, la familia se radica en Holguín, una ciudad pequeña. Cuando triunfa la revolución, con la que había colaborado, Arenas se instala en La Habana donde conoce a José Lezama Lima y a Virgilio Piñera, su mentor. Después del descubrimiento de los grandes autores, Arenas empieza a escribir y el talento de este autodidacta se impone rápidamente: en 1965, *Celestino antes del alba* –una novela en la que cuenta su infancia de «bastardo» que, gracias a la imaginación y a la poesía, escapa del salvajismo ambiental de una sociedad machista, arcaica y aplastada por la dictadura de Batista– es galardonada por el concurso de la Unión de Escritores Cubanos (UNEAC), presidida por Alejo Carpentier. En 1966, *El mundo alucinante*, su segunda novela, también recibe un premio en el mismo concurso. Sin embargo, el que hubiera podido ser uno de los líderes de la nueva generación de artistas revolucionarios parece demasiado crítico y peligroso: el proyecto propagandístico del régimen exige una adhesión incondicional de todos

¹ Para la biografía de Arenas:

- Liliane Hasson, *Un cubain libre, Reinaldo Arenas*, photographies de Suzanne Nagy, Arles, Actes Sud, 2007.
- L. Hasson, artículo « Reinaldo Arenas », en *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tomo I (A-K), Laffont-Bompiani, 1994, p. 122.
- L. Hasson, « *Antes que anochezca (Autobiografía)* : una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas », en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas : Textos, estudios y documentación*, Americana eystettensia, Vervuert Verlag, frankfurt am Main, 1992, 1996, Iberoamericana, Madrid, 1996, pp. 165-173.

los artistas e intelectuales a la imagen intachable de la revolución. En 1961, después del intento de invasión estadounidense de Bahía de Cochinos y la victoria de los castristas, la revolución se radicaliza y, en su discurso «*Palabras a los intelectuales*», Castro anuncia la futura política cultural : «*Dentro de la Revolución, todo; contra la revolución nada.*».² Mucho más tarde, en su falsa novela de anticipación, *El Asalto*, Arenas ofrecerá una parodia tragicómica de los discursos tautológicos de Castro y de su propaganda:

*Ha llegado el insuperable y más elevado instante a que pueda llegar el universo mundial. Todo el mundo mundial, emocionado, espera las palabras de nuestro héroe mundial. El gran primer reprimir, superreprimir y reprimir primer primer reprimir Reprimero hará uso de su palabra reprimerísima ». Y comenzará el discurso reprimero. [...] CON EL REPRIMERO TODO, SIN EL REPRIMERO NADA.*³

Arenas rechaza inmediatamente el modelo único del realismo socialista, impuesto por la cultura oficial, y la aniquilación de la subjetividad artística propugnada por el gran teórico marxista Walter Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935-1939). Después de haber sido literariamente valorada por la UNEAC, la novela *El mundo alucinante* está prohibida porque los miembros de la censura sospechan que este mundo «alucinante», en el que la inquisición persigue a los intelectuales heterodoxos, puede ser una alusión a la realidad cubana. En 1964, el régimen crea las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), unos campos de trabajo forzado para los «jóvenes apáticos» (homosexuales, religiosos, seminaristas, Testigos de Jehová, hijos de batistianos, alcohólicos, etc...): «*"L'édification de l'homme nouveau" est le prétexte idéologique du régime tout au long des années 1960. Au nom d'une moralité confuse et incertaine, les hippies, les homosexuels, les témoins de Jéhovah, les artistes idéologiquement « diversionnistes », sont envoyés dans des camps de concentration, appelés Unités militaires d'aide à la production (UMAP).*»⁴ Después de haber creído en la utopía libertadora, Arenas se identifica y es identificado, cada vez más, por su homosexualidad, su distancia crítica y la originalidad de su estética, con los márgenes de la sociedad revolucionaria. Poco a poco, el régimen intenta silenciarlo por la censura, el ostracismo, y la presión policial, hasta que caiga

² Véase Néstor Ponce, « Dans le collimateur : quelques moments clefs de la révolution cubaine (1959-1992) », in *La révolution cubaine, 1959-1992*, (ouvrage collectif coordonné par N. Ponce), Nantes, « Questions de civilisation », Éditions du temps, 2006, pp. 7-18. También Michèle Guicharnaud-Tollis et Jean-Louis Joachim, *Cuba : de l'indépendance à nos jours*, Paris, Ellipses, 2007, pp. 152-153 et 162-167.

³ Reinaldo Arenas, *El Asalto* (1991) Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2003, p. 171 y 182.

⁴ Vincent Bloch (sociólogo, EHESS), « Le Rôle de la terreur dans le genèse d'un pouvoir totalitaire à Cuba », *COMMUNISME*, n°83/84/85, 2005/2006, p. 267:

http://www.aportescriticos.com.ar/docs/Cuba_%20le%20r%F4le%20de%20la%20terreur.pdf

Véase también Vincent Bloch, Philippe Létrilliart, *Cuba, un régime au quotidien*, Choiseul, 2011.

más o menos en el anonimato y el olvido. Encarcelado entre 1974 y 1976, consigue emigrar a los Estados Unidos en 1980, con los «marielitos». Se instala en Nueva York donde, enfermo de sida, se suicida en 1990. Los diez años de exilio, al final de su vida, los consagrará a la reconstrucción de una identidad –nombre e imagen– que le había sido denegada. Es sólo en 1992, dos años después de su muerte, cuando Arenas accede por fin a la fama, con la publicación póstuma de su polémica autobiografía, *Antes que anochezca*⁵. La adaptación cinematográfica de Julian Schnabel, en 2000, acabará la transformación del gran autor en icono de la disidencia cubana, evolución concretada por la amplia difusión de sus retratos fotográficos para promover la venta de sus libros. ¿Es Arenas algo más que una imagen mediática?

Realismo socialista y destrucción de la imagen « aurática »

En 1932, en la URSS, un comité organizador dirigido por Gorki inventa el realismo socialista, definiendo el método que la literatura y el arte soviéticos tenían que seguir. Según el teórico y hombre político staliniano Zdanov, el realismo socialista debía ser una «representación verídica» de la revolución proletaria y, sobre todo, de la utopía que había sido planificada para el futuro. El realismo socialista se oponía al pesimismo y al fatalismo del realismo burgués. Debía dar una visión optimista y triunfalista de la URSS. Opuesto al romanticismo burgués, proponía un romanticismo revolucionario con héroes positivos. El gran teórico de esta ideología es el filósofo y crítico húngaro György Lukács.

En 1936 y 1939, en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*⁶, Walter Benjamin afirma la necesidad de destruir el «aura», es decir el valor «cultural» o la autenticidad que ponen las obras al servicio del poder religioso o político. Es sólo a partir del momento de su destrucción radical cuando el «aura» puede ser percibido por el ojo moderno. La destrucción del «aura» –visible en la tecnicidad y reproducibilidad de la foto, y sobre todo del cine, que hacen de él el arte menos artístico– es la inevitable contrapartida para una renovación de la humanidad:

[...] en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva,

⁵ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2003.

⁶ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), dossier par Lambert Dousson, folioplus philosophie n° 123, Gallimard, 2007.

*al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.*⁷

Según el teórico alemán, la única posibilidad de que el arte sea revolucionario es que se aleje de la estética para acercarse a la política, con la condición de que sea dominado por el marxismo. Benjamin propone, pues, la politización marxista del arte contra la «estetización fascista de la política», es decir contra la manipulación estética impuesta por el fascismo. Hay que aceptar la modernidad, sin reservas, pero sólo dentro del marco de un proyecto artístico dominado por el marxismo:

*El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. [...] En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales. [...] La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.*⁸

Benjamin ve a los actores como simples trabajadores al servicio de los capitalistas productores de películas-mercancías. Según el teórico marxista, para producir un arte realmente comprometido y libertador –no aurático– los artistas tendrán que renunciar a su originalidad, su estilo, su autoridad. El proyecto de Benjamin es contradictorio porque el arte sometido a las exigencias revolucionarias no puede alcanzar su fin, es decir la autonomía teóricamente deseada por Benjamin. Indirectamente, la afirmación de Benjamin suena como un cheque en blanco a favor del realismo socialista, «noble mentira» de la ideología marxista, que se impondrá en Cuba a partir de los años sesenta (aunque, paradójicamente, se prohibió la obra de Benjamin en Cuba, por ser marxista heterodoxo).

Alejo Carpentier, creador del Realismo mágico, también es el guardián del templo de

⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 3-4.

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

⁸ Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., p. 18-20.

la cultura oficial de la Revolución cubana⁹ y, a partir de 1961, preconiza un juramento de fidelidad de todos los artistas cubanos al modelo único del realismo socialista: «[...] *aceptaba con tranquilidad las exigencias del régimen para otros, mientras que él producía obras llenas de barroquismo*», subraya Roberto González Echevarría.¹⁰ Poco a poco, uno tras otro, por convicción o por miedo, los artistas cubanos – pintores, escultores, compositores, cantantes, escritores o directores de cine – celebran, con más o menos talento, la Revolución. En 1964, el famoso poeta Nicolás Guillén publica *Tengo*, su himno castrista. El año 1968 ve la creación del grupo de teatro Escambray¹¹ (« teatro nuevo » a partir de 1977), originando un amplio movimiento de teatro popular cuya función esencial consiste en « explicar » e imponer la reforma agraria. Raúl Caplán¹² recuerda que, gracias a una enérgica política editorial, sometida al férreo control de la censura, las numerosas instituciones culturales fomentan la emergencia de la « novela de la Revolución », estrictamente sometida a los cánones del realismo socialista: *Bertillón 166* (1960) y *En el año de enero* (1963) de José Soler Puig o *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño López. Como señala Caplán, uno de los principales motivos de estas novelas consiste en reescribir la historia de Cuba para legitimar al nuevo régimen. Más allá de la doctrina política, estas novelas transmiten todos los prejuicios de la moral revolucionaria. El carácter ejemplar de los personajes es generalmente grotesco como en *Verónico* (premiada por la UNEAC en 1982 pero publicada en el 87) de Rafael Castro Mosqueda donde el monstruoso terrateniente « *no sólo se había convertido en un alcohólico y drogadicto, sino que se había aficionado también al homosexualismo* »¹³, lo que para los varoniles « *barbudos* » era el colmo de la infamia y de la decadencia burguesa.

⁹ En 1960, Carpentier es nombrado vicepresidente de la Cultura del Gobierno Revolucionario de Cuba. En 1962, llegó a ser el director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba, órgano del gobierno revolucionario que organizaba las exigencias editoriales del Ministerio de Educación, Consejo Nacional de Universidades (La Habana, Las Villas y Oriente), las ediciones de la Academia de Ciencias de Cuba, Editorial Juvenil, y el Consejo Nacional de Cultura, grupo que incluye la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el Instituto de Artes Cinematográficas Cubanas (ICAIC) y la Casa de las Américas. Véase Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier: Autor y obra en su época*, Buenos aires, Fernando García Cambeiro, 1972, p. 22.

¹⁰ Roberto González Echevarría relativiza mucho el compromiso de Carpentier con la revolución cubana y opina que su adhesión incondicional ya no era más que una fachada en 1968. Del mismo modo, el teórico considera que es difícil encontrar una influencia marxista en una novela tan « barroca » como *El siglo de las luces* aunque el mismo Carpentier haya intentado reinterpretar su obra en función de la lucha de clases, en una conferencia en Yale, en 1979, un año antes de su muerte. Véase la introducción de Roberto González Echevarría, in Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra (n° 211), 1985, p. 15-53.

¹¹ Véase Anne Petit, « Teatro y sociedad en Cuba: el Grupo Teatro Escambray », *Latin American Theatre Review* (Université du Kansas), vol. 12, n° 1, fall 1978, p. 71-76, disponible en la web y consultado el 09/02/09 : <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/338/313>

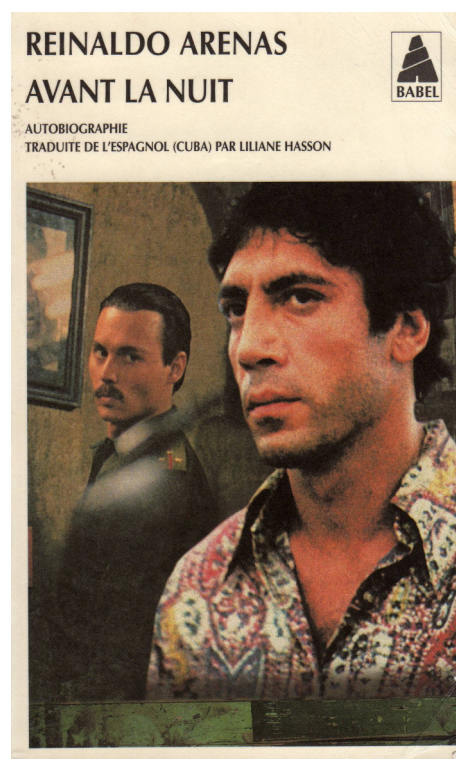
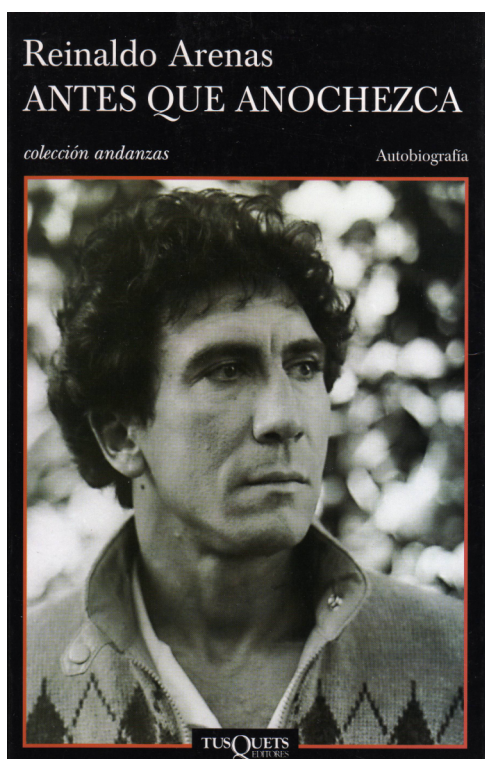
¹² Véase Raúl Caplán, « Apuntes sobre novela y revolución », in *La révolution cubaine, 1959-1992* (ouvrage collectif coordonné par Néstor Ponce), Nantes, « Questions de civilisation », Éditions du temps, 2006, p. 55-69.

¹³ R. Castro Mosqueda, *Verónico*, La Habana, Unión, 1987, p. 94. Citado por Caplán, *op. cit.*, p. 60.

Arenas, ¿una imagen?

En las sociedades postmodernas parece casi más importante la imagen que el nombre. Es como si la fotografía, considerada como documento y como prueba de existencia de una realidad referencial, fuera uno de los mejores medios para relacionar una obra literaria con lo real... como si la foto, por oposición a la escritura, no pudiera mentir... Magdalena Perkowska nota que, a pesar de que numerosos teóricos (Roland Barthes, Susan Sontag o Snyder y Allen...) hayan demostrado que la foto era un modo de representación y de construcción artística, el público sigue considerándola como una reproducción exacta de la realidad:

En primer lugar, la fotografía suele percibirse como una huella de la realidad pasada, mientras que la novela crea mundos inventados, por lo cual la conjunción de ambas en el espacio ficcional cuestiona y transgrede los límites tradicionalmente aceptados entre la realidad y la ficción. En segundo lugar, incorporada en un texto narrativo, una fotografía se lee a menudo como un documento que comprueba la veracidad y la verosimilitud de los hechos enunciados a través del discurso verbal.¹⁴



¹⁴ Magdalena Perkowska (City University of New York), « Las palabras y las fotos: la fotografía en la novela contemporánea latinoamericana, o la creación de pliegues representacionales », Congreso interdisciplinario : *Discurso sobre fronteras – fronteras del discurso*: literatura, pensamiento y cultura del ámbito ibérico e iberoamericano, UAM Poznań, 22, 23, 24 de noviembre de 2007, en la web : <http://www.frontera.amu.edu.pl/comu4.html>

El uso de la imagen de un autor, en la portada de su libro, favorece una mediatización que, luego, podrá pasar por la presencia en programas televisivos y en la adaptación cinematográfica de su obra. Si el discurso de un autor, o incluso su existencia, se ponen en tela de juicio –por motivos morales o políticos–, será casi indispensable, dentro de la lógica de las estrategias editoriales, presentar su imagen al público como «prueba de vida». Eso significa que, en las sociedades postmodernas, el valor de una obra depende de su referencialidad. El carácter referencial –la alusión a la realidad y su reproducción– otorga una forma de autenticidad y le da, paradójicamente, más valor a la obra.

Es el caso de *Antes que anochezca*, publicada por Tusquets, en cuya cubierta se puede ver un espléndido retrato fotográfico en blanco y negro de Arenas, realizado por Lázaro Gómez Carriles. La autobiografía presenta también otras fotos del autor en varios momentos de su vida: niño, adolescente, adulto, con sus amigos... Una última imagen, llena de dignidad, bella y emocionante, donde Arenas aparece enfermo y terriblemente delgado, un mes antes de su muerte, brilla como un eco triste que oscurece el retrato solar de la cubierta.

Me interesaba ver cómo Arenas entabla un diálogo implícito con la teoría de Benjamin. La recibe y la rechaza a la vez. Las portadas –aquí reproducidas– son representativas de la importancia de la imagen y de la problemática del realismo en la obra de Arenas y resumen su destino artístico. Son dos portadas de su libro más conocido, *Antes que anochezca*. Es decir que Arenas se hizo realmente famoso y adquirió una dimensión internacional después de su muerte y no como autor de ficciones sino como «personaje», como figura de artista disidente perseguido por el castrismo, como imagen de la disidencia. A partir de ese momento la propaganda castrista empezó a difundir la idea de que un autor que tanto jugaba con su propia imagen sólo podía ser egocéntrico, individualista, paranoico y narcisista: en resumidas cuentas, un homosexual, según los prejuicios más reaccionarios.



Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2003.

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.¹⁵

¹⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 7.

Sabemos que, generalmente, la literatura de calidad superior, culta, o en busca de legitimidad, rechaza la ilustración, excepto en el caso de la autobiografía, como subrayan Lecarme y Lecarme-Tabone.¹⁶ Aquí, la editorial española Tusquets juega plenamente con los recursos de la fotografía, con su función referencial. Como lo escribe Gilles Deleuze en la *Lógica del sentido*, «[...]el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber.»¹⁷ y, aquí, el nombre de Arenas se asocia al retrato del autor que funciona como embrague automático del relato de vida referencial.¹⁸ Como dice Fernando Vallejo, de manera graciosa pero muy pertinente: «[...] la única razón para que el hombre viva es para que deje fotos. Dios no existe, no hay foto de él. Ni de Cristo tampoco. Por lo tanto Cristo no existió, ése es un bobo, un espejismo de curas y de papas.»¹⁹ Este mecanismo editorial da la impresión de que todo lo que interesa en Arenas es el hombre «real». La segunda portada, la de la editorial Babel, para la traducción francesa, es más interesante todavía porque, en vez de una foto de Arenas, utiliza un fotograma de la adaptación cinematográfica de *Antes que anochezca* por el director Julian Schnabel (2000). En este caso, es como si la imagen del actor español Javier Bardem –increíblemente mimético– funcionara como prueba de vida. Vemos, pues, cómo la función referencial de la imagen fotográfica se desliza hacia la ficción y ese movimiento es una justificación para los castristas que, siguiendo la misma lógica que Benjamin, presentan la película como pura propaganda estadounidense. En 1993, la película *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea será una respuesta implícita a la autobiografía de Arenas.²⁰

Reivindicación del « aura » contra el realismo socialista

Directamente confrontado al dogma del realismo socialista y a la paradoja de Carpentier, Arenas quiere denunciar claramente una realidad –la del régimen castrista– que no le parece ni maravillosa ni mágica sino monstruosa. Pero también quiere preservar su propia estética anti-realista, impregnada por lo absurdo y lo fantástico: «*Lo que yo escribo no tiene*

¹⁶ Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, collection U. Lettres, Paris, Armand Colin, 2004, p. 255.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Prólogo de Miguel Morey, traducción de Miguel Morey y Víctor Molina, Barcelona, Paidós *Surcos 10*, 2005, p. 11-12.

¹⁸ Véase Lecarme y Lecarme-Tabone, *op. cit.*

¹⁹ Fernando Vallejo, *La Rambla paralela*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, p. 56-57.

²⁰ Véase Lionel Souquet, « Homosexualité et révolution : Puig, Lemebel, Arenas et les « aléas » de la figure de l'homosexuel dans *Fresa y chocolate* », *Les Langues Néo-Latines*, 101^{ème} année, n° 343, 4^{ème} trimestre 2007, p. 165-182.

nada que ver con el realismo [...]»²¹, «[...] ver la realidad como un desfile o una fotografía es ver, en verdad, algo muy lejos de la realidad. Por eso, el llamado realismo me parece que es precisamente lo contrario de la realidad.»²² La posición ética y estética de Arenas es ambigua, casi escabrosa: quiere denunciar una situación política real pero creando un universo muy literario, ficcional y totalmente delirante –que opone, sin embargo, a lo Real Maravilloso de Carpentier y al Realismo Mágico de García Márquez, apoyo incondicional a Fidel Castro. Arenas resuelve esta aporía elaborando, en sus novelas cada vez más autoficcionales, una especie de visión alucinada de la realidad cubana –que podríamos llamar realismo «alucinante» (en referencia a *El mundo alucinante*)– donde la mezcla de géneros (en todos los sentidos de la palabra) le permite, en un gesto de escritura a la vez único y múltiple, burlarse de las contradicciones ideológicas de los maestros de lo Real Maravilloso y del Realismo Mágico y socavar las normas implacables del realismo socialista y de la dictadura castrista. El prólogo del *Color del verano*, bajo forma de dedicatoria o de advertencia «Al juez», es particularmente representativo de este juego entre realismo y ficción:

¡Un momento querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real. No olvides además que la novela se desarrolla en 1999. Sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido.²³

La estrategia empleada por Arenas recuerda los prólogos de las dieciochescas novelas epistolares (o de la picaresca) en los que el narrador –o «editor»– intenta persuadir al lector de que las cartas que componen la novela son auténticas y que los personajes son, en realidad, unos epistológrafos autónomos. Sin embargo, dicho narrador introduce también cierta ambigüedad explicando que quitó algunas cartas que le parecían «inútiles»... modificando así el prototexto. Este pacto de lectura ambiguo desbarata hábilmente el texto entre la reivindicación de su veracidad y la eventualidad de una manipulación. Para el lector, la sistematización de este procedimiento evidenciaba la artificialidad del discurso ficcional. En vez de acentuar la verosimilitud, la creación por el prólogo de un supuesto prototexto realza la

²¹ Ottmar Ette, « Los colores de la libertad, Nueva York, 14 de enero de 1990 », entrevista con Arenas, in *La escritura de la memoria*, O. Ette (ed.), Frankfurt am Main, Vervuert ; Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 75-91.

²² Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Barcelona, Fábula Tusquets, 2001, p. 20.

²³ Reinaldo Arenas, *El color del verano o nuevo « Jardín de las delicias », Novela escrita y publicada sin privilegio imperial*, Barcelona, colección Andanzas, Tusquets editores, 1999, p. 15. La primera publicación es de 1999 pero la versión francesa (*La Couleur de l'été ou Nouveau « Jardin des délices »*, ed. Mille et une nuits), traducida por Liliane Hasson, fue publicada por primera vez en 1996.

ficción. Arenas aplica el mismo método pero al revés, de manera irónica: la afirmación exagerada de la ficcionalidad del texto –por temor (fingido) a la censura y a la represión– llama la atención del lector sobre el carácter autobiográfico y referencial de la obra.

La presencia de la imaginación, de lo fantástico, del sueño, de imágenes como espejismos, de la alucinación y de la locura, en el marco de una escritura autoficcional altamente comprometida en contra del régimen castrista y de su «arte» propagandístico, no son para Arenas el símbolo de un alejamiento del arte respecto a lo real sino, al revés, la manifestación de una percepción menos monolítica y más aguda de la realidad: «[...] *al tratar de someter dicha realidad, de encasillarla, de verla desde un solo punto, (« el realista ») deja lógicamente de percibirse la realidad completa.»*²⁴

Eugenia Asse²⁵, en su trabajo, presenta un maravilloso comentario de *Otra vez el mar* (1982), novela sumamente lírica de Arenas dedicada a los temas de la contemplación, de la interioridad y de la introspección. Pero Arenas nos ofrece, también, la paradoja de una literatura del choque –«proyectil»– hecha con «ensaladas de palabras», «giros obscenos y todo detritus verbal imaginable»²⁶, elaborada a partir de una técnica de «reproducción» aplicada a la literatura (por la reescritura, la intertextualidad y la intratextualidad), una obra que responde, pues, como las de los dadaístas, a las exigencias de Benjamin: «[...] *irrecuperables para los que quieren hundirse en la contemplación.»*²⁷ Según el ensayista judío alemán, víctima del nazismo, el recogimiento contemplativo (frente al aura de la obra) es reaccionario porque se convirtió, entre la «burguesía degenerada», en egoísmo. *El color del verano* es una novela particularmente representativa de la escritura areniana: esta autoficción repite y anuncia varios episodios de otras novelas, repite y anuncia la autobiografía *Antes que anochezca* y se construye de manera circular o más exactamente como un rizoma, según la definición de Deleuze y Guattari:

[...] cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. [...] Un

²⁴ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, op. cit., p. 20.

²⁵ Eugenia Asse, «Imágenes subvertidas, imágenes subversivas: sobre héroes y suicidas en *Otra vez el mar* de Reinaldo Arenas», comunicación presentada el 29/09/2011 en el simposio *Imágenes y realismos en América Latina*, Universidad de Leiden.

²⁶ «choque», «proyectil», «ensaladas de palabras», «giros obscenos y todo detritus verbal imaginable» son los términos empleados por Benjamin para calificar positivamente a las obras dadaístas: «*Sus poemas son «ensaladas de palabras» que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke.*» (Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., p. 16)

²⁷ Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., p. 46.

*rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser.*²⁸

En todos los capítulos se repiten los mismos episodios, ligeramente modificados en el fondo o en la forma, como si la intriga se repitiera, sin cesar, en un gigantesco tartamudeo. Deleuze define el tartamudeo como surgimiento de una lengua «minor» dentro de la lengua «mayor», un bilingüismo interno que permite socavar la lengua dominante, oficial, por la creación de una lengua poética. Arenas tartamudea la lengua «paterna» (la del dictador) para subvertirla, invertirla, operaciones que el tartamudo hace para sobrevivir fónicamente. Además de las repeticiones temáticas, el narrador de *El color del verano* inserta, cada tantos capítulos, un capítulo cuyo título concreta fonéticamente la noción de tartamudeo:

Ara, are, IRA, oro, uri...

Con un aro y dos cadenas ara Arenas entre las hienas, horadando los eriales en aras de más aromas y orando a Ares por más oro porque todo su tesoro (incluyendo los aretes que usaba en sus areítos) los heredó un buga moro luego de hacerle maromas en el área de un urinario de Roma. Mas no es Ares sino Hera quien con ira oye sus lloros. Y Arenas, arañando lomas, con su aro y sus cadenas, en el infierno carena teniendo por toda era (jella que era la que era!) un gran orinal de harina oreado con orinas.

*(Para Reinaldo Arenas)*²⁹

[...]

Tra tre tri tro tru...

En un tris, aquel triste tracatrán en traje de astracán murió trágicamente al tratar de tragarse la tranca de un tractorista intratable y trotón llamado Truco Trovo. A pesar de tan trágica y tremenda destrucción, que dio al traste con todas sus tropelías y tratados, en tropel ha sido tratado de traidor por sus truculentos detractores.

*(Para Sakuntala la Mala, cuyo nombre es Nene Sarrogoitia)*³⁰

²⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, « Introducción: rizoma », traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, 2002, p. 9-29. Disponible en la web: <http://patriciolepe.files.wordpress.com/2010/05/mil-mesetas-capitalismo-y-esquizofrenia-deleuze-y-guattari.pdf>

²⁹ Reinaldo Arenas, *El color del verano*, op. cit., p. 121.

³⁰ Reinaldo Arenas, *El color del verano*, op. cit., p. 423.

Provocación suprema, Arenas construye la más temática y estructuralmente «irrecuperrable» de sus novelas neopicarescas y autoficcionales –*El color del verano*– en torno a la reivindicación política del derecho a la contemplación de las obras «auráticas», derecho indisociablemente vinculado con una libertad de movimiento que la dictadura le niega. En *El color del verano* aparece el personaje de Clara Mortera, doble paródico de la pintora cubana Clara Morera y doble auctorial feminizado de Arenas. Este personaje permite la construcción en abismo de la escritura de la novela *El color del verano*, que cuenta –entre otras cosas– cómo toda la población de Cuba se pone a roer la corteza terrestre para transformar la isla en balsa y acercarse a los Estados Unidos. El proyecto estético y político de Clara Mortera tiene que ver con la transposición y la adaptación de un cuadro de principios del siglo XVI –*El Jardín de las delicias* del holandés Jerónimo Bosch (El Bosco)– en una obra literaria postmoderna: Clara quiere «pintar» por escrito el cuadro apocalíptico de la realidad cubana.³¹ El título completo de la novela es *El color del verano o nuevo «Jardín de las delicias»*. (Artaud ya quería que sus escenografías compitieran con cuadros como *Las tentaciones de san Antonio* de Bosch o *Dulle Griet* de Brueghel el Viejo.) El proyecto de Clara Mortera no tiene nada que ver, según ella, con la trivial reproducción técnica:

*[...] ¿cómo iba a poder pintar aquel cuadro apocalíptico si nunca había visto un gran cuadro? Y sobre todo, si nunca había visto El jardín de las delicias, de El Bosco, y sólo tenía una remota idea a través de pésimas reproducciones que ni siquiera eran suyas. ¡Tenía que llegar al Museo del Prado! Contemplar las obras maestras. Ver el Guernica; ver, sobre todo, el gran tríptico de El Bosco –el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y todo lo que la rodeaba–. No había otra solución. Había que visitar el Museo del Prado. Y con ese propósito, Clara Mortera se hizo también roedora.*³²

Conclusión

Toda la obra de Arenas está en tensión entre estas dos extremidades: de un lado, la imaginación creadora y el rechazo del realismo –sobre todo el realismo socialista– y de otro lado la necesidad, la urgencia, de comprometerse y de denunciar todo lo que le parece inaceptable en la realidad y, sobre todo, el régimen castrista. Hijo de nadie, «bastardo», Arenas no busca la filiación intelectual sino la alianza –como dice Deleuze– con la manada,

³¹ Deleuze considera que «*On peut ainsi imaginer un monde commun ou comparable entre des peintres et des écrivains.*» Deleuze, «*La peinture enflamme l'écriture*», in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 168.

³² *El color...*, op. cit., p. 146.

la jauría, que le permitirá socavar el orden, la filiación, la sociedad patriarcal tradicional y la dictadura castrista. Sacando su fuerza creadora de la experiencia personal, este «autoficcionalizador» se compromete en cuerpo y alma en una escritura que elabora –a imagen del sida que lo está destruyendo y construyendo a la vez– como una «contagión» o una contaminación (un narcisismo sublimado en lo que Linda Hutcheon llama «escritura narcisista»³³, un metatexto que responde a las metástasis que se están desarrollando en su cuerpo).

Uno de los aspectos más originales de Arenas es la relación que establece con las distintas formas de «simulacros» que lo rodean y que caracterizan su época. Oscilando siempre entre fascinación y crítica, aplicando varias estrategias, Arenas integra la noción de espectáculo en su escritura –inyecta cine, teatro, imágenes, cuadros famosos y auráticos– y transforma la literatura, un arte de la intimidad, en espectáculo. Arenas desarrolla esta fusión de la escritura con las artes de la representación más allá de los límites discursivos, construye su propio personaje de artista a partir del modelo del actor, haciendo su teatro mediático, transportando la obra de arte en el campo intrínsecamente postmoderno del epítexto público: entrevistas, declaraciones, documentales y discursos como «*performances*» que contribuyen a poner en escena una obra espectacular. Esta estrategia política y artística crea un eco –generalmente contradictorio pero no siempre– con la teoría de Walter Benjamin, que había iniciado una reflexión, más que nunca actual, sobre las relaciones entre arte, técnica y sociedad de consumo, cuyo vector sería la desacralización de la obra de arte.

Puede que Reinaldo Arenas sea una imagen pero no forjada ni recuperada por la propaganda capitalista de los Estados Unidos. «Arenas-disidente» –como figura emblemática, admirada por unos y odiada por otros– es una creación del mismo Arenas, otro capítulo de su obra literaria comprometida. Arenas no es paranoico sino esquizo, según el concepto de Deleuze: «[...] destruye al sentido común como asignación de identidades fijas.»³⁴ Es un simulacro que permite denunciar la falsedad del discurso ideológico y propagandístico. El desafío artístico e intelectual de Arenas consistió en atacar y socavar la realidad de la dictadura castrista desde el mundo de la imaginación, creando un obra-imagen tartamudeante, reflejo de su propia realidad.

³³ Linda Hutcheon emplea el término «narrativa narcisista» para designar la “ficción en torno a la ficción, o lo que es lo mismo, ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística”.

³⁴ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, op. cit., p. 29.

Obras de Reinaldo Arenas :

Novelas :

- *Celestino antes del alba (Cantando en el pozo, 1967)*, Barcelona, Fábula Tusquets editores, 2002.
- *El mundo alucinante, una novela de aventuras (1969)*, Barcelona, Fábula Tusquets editores, 2001.
- *El Palacio de las blanquísimas mofetas (1980)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2001.
- *Otra vez el mar (1982)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2002.
- *Arturo, la estrella más brillante (1984)*, Barcelona, Montesinos, 1984.
- *El Portero (1989)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2004.
- *La Loma del Ángel (1987)*, Málaga, Ediciones Dador, 1987.
- *El Asalto (1991)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2003.
- *El color del verano o nuevo « Jardín de las delicias » (1999)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 1999.

Novela-cuentos :

- *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes) (1990)*, Miami, ediciones Universal, 1995.

Cuentos :

- *Termina el desfile (1981)*, seguido de *Adiós a mamá (1995)*, Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2006.

Teatro :

- *Persecución. Cinco obras de teatro experimental*, Miami, ediciones Universal, 1986, 2001.

Poesía :

- *Leprosorio (trilogía poética) 1990*, ed. Betania.
 - « El central, (Fundación) », 1981, Barcelona, Seix Barral, 1981.
 - « Morir en junio y con la lengua afuera, (Ciudad) », 1990.
 - « Leprosorio (Exodo) », 1990.
- *Voluntad de vivir manifestándose*, Madrid, Betania, 1989.

Ensayo :

- *Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente*, México, Kosmos-Editorial, 1986

Adaptación/Ensayo :

- (En collaboration avec) Perla Rozencvaig, « Foreword and prologue » / « Presentación », *Lazarillo de Tormes* (adaptation), ed. and trans. José Olivio Jiménez, New York, Regents Publishing Company, 1984.

Crónicas :

- *Méditations de Saint-Nazaire / Meditaciones de Saint-Nazaire*, traduction de Liliane Hasson, Saint-Nazaire, « Les bilingues », meet (Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire), 1990.

Autobiografía :

- *Antes que anochezca* (1992), Barcelona, col. Andanzas, Tusquets editores, 2003.

Cartas :

- *Lettres à Margarita et Jorge Camacho (1967-1990)* (2009), édition préparée et anotée par Margarita Camacho, traduction d'Aline Schulman, Actes Sud, 2009.